

Revista de Filología Alemana
Vol. 10 (2002) 71-92

ISSN: 1131-0406

Eindeutige Symbolik.
Zu einigen Bildern und Motiven in Andorra,
Biedermann und die Brandstifter und Homo faber

Heinz GOCKEL
Universität Bamberg

ABSTRACT

Unlike Schiller Goethe determined in *Maximen und Reflexionen* that the symbol as image is not to be applied to the idea which in itself is not to be associated with expression. As a consequence symbolic speech is given allegoric ambiguity by comparison. Max Frisch tends to be more on the side of Schiller. Goethe's symbolic language more especially in *Andorra*, *Biedermann und die Brandstifter* and *Homo faber* is to be explicitly associated with expression. In this case the symbols used in the works clearly express the function of the image and the function of transposition to a second level of significance for the situation given in the tales: to that of the mythology. To be found as clear symbols in *Andorra* are the queen bees, the pole and shoe. The fire brigade choir in *Biedermann und die Brandstifter* refers to irreversible fate. The mythos which catches up with the homo technicus Walter Faber is that of the Oedipus.

Als Goethe seine poetischen Anschauungen gegenüber Schiller zu rechtfertigen versucht, macht er sich Gedanken über den Unterschied von Symbol und Allegorie. Er spricht von einer «zarten Differenz», gemeint aber ist Grundlegenderes.

Es ist ein großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht oder im Besondern das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie, sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig faßt,

erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät¹.

Das sind deutliche Worte. Schiller gehört zu den Schriftstellern, denen das Besondere nur als Exempel des Allgemeinen gilt. Sich selbst weiß Goethe einem symbolischen Denken und Schreiben verpflichtet, das, wenn es sich in Bildern ausdrückt, nicht auf den Begriff zu bringen ist. Das Symbol hat etwas Unausdeutbares.

Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe².

Dass Max Frisch eher auf Seiten Schillers stand als auf Seiten Goethes, bezeugt nicht nur seine «Schillerpreis-Rede» von 1965. Seine erste Erfahrung mit dem Theater machte er mit Schiller.

Das erste Stück, das ich auf einer Bühne gesehen habe, waren *Die Räuber*. Ich verstand nicht, daß Menschen, die genug Taschengeld haben, nicht jeden Abend ins Theater gehen, um die *Räuber* zu sehen jeden Abend. Ich war fünfzehnjährig. (V, 363)³

Schiller, dessen Theater Max Frisch fasziniert, wird es auch sein, der ihn zu dramentheoretischer Auseinandersetzung veranlasst und ihn seine – durchaus gegen die Klassik gerichtete – Dramaturgie der Permutation formulieren lässt, die die Dramaturgie der Parabel ablöst. An Goethe interessierte Max Frisch vor allem die Balance zwischen Denken und Schauen. «Das ist das scheinbar Versöhnliche seiner Reflexionen, daß sie fast immer Licht und Schatten zeigen», notiert er im *Tagebuch 1946-1949*. «Scheinbar; denn sie versöhnen den Widerspruch keineswegs» (II, 2, S. 543). Das ist schon eine eigenwillige Interpretation der *Maximen und Reflexionen* Goethes; denn nicht nur sie, das klassische Werk Goethes und vor allem sein Alterswerk stehen unter der großen Leitidee der Versöhnung, auch wenn Goethe, wie beispielsweise in dem weltanschaulichen Gedicht *Dauer im Wechsel* von 1803 die zu versöhnenden Gegensätze benennt.

¹ Johann Wolfgang von Goethe, *Maximen und Reflexionen*, Hamburger Ausgabe XII, S. 471.

² Ebda., S. 470.

³ Max Frisch wird zitiert nach: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. 6 Bände (Frankfurt am Main 1976).

Verwandter war Max Frisch die eindeutige Sprache Schillers. Selbst wo er versucht, «das Unsagbare, das Weiße zwischen den Worten» (II, 378) erkennbar zu machen, greift er zu Bildern, die symbolhaften Charakter haben sollen, aber keineswegs mit Goethes Anschauung ins «Unaussprechliche» verweisen. Dabei haben die symbolischen Verweise in *Andorra* (das Weißeln, der Pfahl, die Schuhe) und in *Biedermann und die Brandstifter* (der Chor der Feuerwehrmänner als antiker Chor) die Funktion der Verdeutlichung der Szene und des Gesagten, im *Homo faber* die Funktion der Transposition der beschriebenen Situation auf eine mythische Bedeutungsebene.

Für die Bühne weiß sich Max Frisch der Schillerschen Maxime der ästhetischen Freiheit verpflichtet. In seinem Aufsatz *Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie* hatte Schiller vom ästhetischen Vergnügen gesprochen, dem sich das Theater unterzuordnen habe: «der Zuschauer will unterhalten und in Bewegung versetzt sein». Freilich ist das Vergnügen nicht einziger Zweck des Theaters.

Aber indem man das Theater ernsthafter behandelt, will man das Vergnügen des Zuschauers nicht aufheben, sondern veredeln. Es soll Spiel bleiben, aber ein poetisches.

Mit der Einführung des Chores wendet sich Schiller zugleich gegen jeden Naturalismus in der Kunst, um ihr die poetische Freiheit zu gewährleisten. Dieser poetischen Autonomie diene Schiller schon die Einführung der metrischen Sprache.

Die Einführung des Chores wäre der letzte, der entscheidende Schritt – und wenn derselbe auch nur dazu diene, dem Naturalismus in der Kunst offen und ehrlich den Krieg zu erklären, so sollte er uns eine lebendige Mauer sein, die die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen, und sich ihren idealen Boden, ihre poetische Freiheit zu bewahren⁴.

Gegen jeden Naturalismus in der Kunst wendet sich auch Max Frisch. In ihm sieht er die Sackgasse für das künstlerische Verfahren. Die Bühne widerspricht seiner Meinung nach schon als Bühnenraum einem möglichen Naturalismus. In seiner Antwort auf die Umfrage «Wie soll man neue Theater bauen» erinnert Max Frisch an Epidauros: «Erfunden wurde eine Stätte, die es nicht gibt, die sich über die Wirklichkeit der Welt erhebt, eine Stätte des Spiels» (IV, 261). Auch im Programmheft des Schauspielhauses Zürich zur

⁴ Schillers Werke. Nationalausgabe. 10. Band (Weimar 1980), S. 8ff.

Uraufführung der *Chinesischen Mauer* am 10. Oktober 1946 macht Max Frisch deutlich, dass dieses Stück nicht in einer bestimmten Zeit oder an einem bestimmten Ort spielt, sondern auf der Bühne. Der lapidare Satz «Es spielt auf der Bühne» (II, 217) gilt ebenso für *Biedermann und die Brandstifter* und für *Andorra*. Aber gerade auf der Bühne, auf der Stätte des Spiels, wird die Welt gedeutet. Dazu ist es nötig, bei suggestiver Bildlichkeit zugleich Distanz zu schaffen, eine Distanz, die den «Spiel-Raum» vom Zuschauer-Raum abhebt. So wird durch die Bühne ein Ort geschaffen, «der sich vom übrigen Raum absetzt und dadurch den Vorgängen, die darin oder darauf vorgestellt werden, die Bedeutung des Exemplarischen verleiht»⁵. Exemplarisch meint hier weniger den hervorgehobenen Fall, der übertragbar wäre auf andere Situationen, sondern die Situation des Hervorhebens selbst. In diesem Sinne hat jede Kunst exemplarischen Charakter, nicht nur die des Theaters. Die Bilder, Motive und Symbole werden zu «Sinn-Bildern». Das heißt: sie deuten das Geschehen. Sie entheben es der Zufälligkeit der Erscheinungen. Der einzelne Fall wird zum exemplarischen. Im *Tagebuch 1946-1949* stellt Max Frisch eine eher beiläufige Frage, die aber gerade diese exemplarische Bedeutung der Kunst akzentuiert. Er fragt nach der Bedeutung des Rahmens für Bilder. Und er macht ein Gedankenexperiment.

[...]wenn wir einen leeren Rahmen nehmen und wir hängen ihn versuchsweise an eine bloße Wand, und vielleicht ist es ein Zimmer, das wir schon jahrelang bewohnen: jetzt aber, zum erstenmal, bemerken wir, wie eigentlich die Wand verputzt ist. Es ist der leere Rahmen, der uns zum Sehen zwingt. Zwar sagt uns der Verstand, daß der Putz, den ich umrahme, nicht anders erscheinen kann als auf der ganzen Wand; er ist ja nicht anders, in der Tat, nicht um ein Korn; aber er erscheint, er ist da, er spricht. Warum werden Bilder denn gerahmt? [...] Was sagt denn ein Rahmen zu uns? Er sagt: Schau hierher; hier findest du, was anzusehen sich lohnt, was außerhalb der Zufälle und Vergängnisse steht; hier findest du den Sinn, der dauert, nicht die Blumen, die verwelken, sondern das Bild der Blumen, oder wie schon gesagt: das Sinn-Bild. (II, 399)

Wenn die Bühne von sich aus die Tendenz zum «Sinn-Bild» hat, dann ist es auch Aufgabe des Schriftstellers, solche Bilder zu verwenden, die dem Sinnbild-Charakter der Bühne bzw. des Stückes entsprechen. Dies ist vor allem in den Parabel-Stücken *Andorra* und *Biedermann und die Brandstifter* zu erkennen.

⁵ Exposé zum Wettbewerb für einen Neubau des Schauspielhauses Zürich. IV, 272.

Andorra beginnt mit einem bezeichnenden Bild:

Vor einem andorranischen Haus. Barblin weißelt die schmale und hohe Mauer mit einem Pinsel an langem Stecken. Ein andorranischer Soldat, olivgrau, lehnt an der Mauer. (IV, 463)

Max Frisch hat auf dieses Eingangsbild zu *Andorra* großen Wert gelegt. Er wünschte es als Grundbild für das ganze Stück. Alle Szenen, die nicht auf dem Platz von *Andorra* spielen, sollten vor dieses Bild gestellt werden, und zwar ohne Vorhang, gekennzeichnet nur durch die entsprechende Beleuchtung. Das heißt also: der Platz ist immer präsent, auch wenn die Szene in die Stube des Lehrers oder in die Sakristei verlegt ist. Der Platz repräsentiert die Öffentlichkeit und damit das öffentliche Bewußtsein der Andorraner. Er wird schließlich bei der Judenschau zum Gerichtsplatz. Allerdings ist auffällig, dass zu Beginn nur ein Ausschnitt des Platzes von *Andorra* vorgestellt wird. Das Licht fällt auf Barblin, die ein Haus weißelt. Nur noch einmal im Stück haben wir den gleichen Ausschnitt, am Ende des achten Bildes als die Senora den Lehrer wegen der Lüge an Andri und den Andorranern zur Rede stellt. Damit ist der Kreis geschlossen. Und konsequent schreibt Max nach dem achten Bild die Pause vor. Am Ende der Szene die entscheidenden Worte:

LEHRER Ich werde es sagen, daß er mein Sohn ist, unser Sohn, ihr eigenes Fleisch und Blut –

SENORA Warum gehst du nicht?

LEHRER Und wenn sie die Wahrheit nicht wollen? (IV, 520)

Das bezieht sich zurück auf das Weißeln der Barblin in der ersten Szene. Dem Pater gefällt es, dass Barblin *Andorra* weißelt: «Wir werden ein weißes *Andorra* haben, ihr Jungfrauen, ein schneeweißes *Andorra*». Aber der Pater weiß auch, dass das weiße *Andorra* jederzeit wieder zu einem schmutzigen werden kann: «wenn bloß kein Platzregen kommt über Nacht» (IV, 464). Noch deutlicher sagt es der Soldat:

Wenn bloß kein Platzregen kommt über Nacht! Nämlich seine Kirche ist nicht so weiß, wie sie tut, das hat sich herausgestellt, nämlich seine Kirche ist auch nur aus Erde gemacht, und die Erde ist rot, und wenn ein Platzregen kommt, das saut euch jedesmal die Tünche herab, als hätte man eine Sau darauf geschlachtet, eure schneeweiße Tünche von eurer schneeweißen Kirche. (IV, 465)

Die Andorraner wollen die Wahrheit nicht, jedenfalls nicht die, die ihnen der Lehrer sagen will. Das wird von Anfang an durch das Bild des Weißelns

deutlich. Die Farbsymbolik ist eindeutig. Weiß steht wie in aller Ikonographie für die Unschuld, rot für die Schuld und das Blut. Und es ist bezeichnend, dass Barblin es ist, die weißelt. Sie ist die Unschuldige im Stück, auch wenn sie später von Peider verführt wird. Ihr Name schon (von griechisch barbaros), der wie der Name von Andri auf das Fremde, auf das Anderssein deutet, stellt sie außerhalb der Andorranischen Gesellschaft. Aber ganz so eindeutig, wie es zu nächst anmutet, ist das Weißeln der Barblin nicht. Deutlich wird auf eine Strafrede Christi angespielt. Sie gilt den Pharisäern und Heuchlern. Mt 23, 27 heißt es:

Wehe euch, Schriftgelehrte und Pharisäer, die ihr gleich seid wie die übertünchten Gräber, welche auswendig hübsch scheinen, aber inwendig sind sie voller Totengebein und allen Unflats.

Den Pharisäern in Andorra gilt das Weißeln der Barblin. Dass es Barblin ist, die weißelt, soll freilich nicht dazu veranlassen zu denken, dass sie die Schuld der Andorraner übertünchen möchte. Im Gegenteil: sie weißelt, «weil morgen Sanktgeorgstag ist». Auch dies ist keine zufällige Anspielung. Sanktgeorgstag ist der 23. April. Das Fest fällt in die Saatzeit, in die Zeit des Frühlings, ein Fest, das an Wiedergeburt und Erneuerung erinnern soll. Der Heilige selbst erinnert mit seiner Legende daran. Hat er doch die Stadt Silena in Lybien (in einer anderen Version der Legende ist es Beirut) vom Drachen befreit, dem die Silener ein unschuldiges Mädchen opfern müssen, damit er die Stadt nicht mit Pesthauch überzieht. Kaum ein Fest passt so genau auf die Situation der Andorraner und auf das Weißeln der Barblin als der Sanktgeorgstag. Andorra könnte von der Bedrohung der Schwarzen befreit werden, wenn die Andorraner den Mut des heiligen Georg hätten. Aber es bleibt beim symbolischen Hinweis des Weißelns. Und Barblin, die Fremde, Unschuldige wird zum Opfer werden wie Andri. Die Andorraner aber werden zu dem werden, vor dem sie sich fürchten. Sie werden zu Schwarzen werden. Bei der Judenschau – auch hier ist die Farbsymbolik eindeutig – tragen alle Andorraner schwarze Tücher.

Mit dem Hinweis auf die Strafrede Christi im Matthäus-Evangelium erschließt sich eine weitere Dimension der symbolträchtigen Bilder des Stückes. Bald schon ist nämlich von einem anderen Bildsymbol die Rede, das wiederum christlich besetzt ist. Es ist der Pfahl, den die Andorraner auf dem Platz aufstellen, dessen Existenz sie aber zu leugnen versuchen. Der Lehrer ist der erste, der ihn bemerkt und dabei an seinen Sohn Andri denkt: «Wozu ist dieser Pfahl?» (IV, 468) Die Andorraner, vor allem der Tischler, der ihn offensichtlich aufgestellt hat, verweigern die Antwort. Aber nicht nur dem Lehrer, auch dem Zuschauer wird sofort erkennbar, dass es sich hier um

einen Pranger oder um einen Marterpfahl handeln wird. Und Max Frisch läßt keinen Zweifel daran, dass er diesen Pfahl als Symbol verstanden wissen will. In den *Anmerkungen zu Andorra* berichtet er von den Proben am Züricher Schauspielhaus und erklärt, wie es dazu kam, dass der Pfahl schließlich nicht mehr als Dingsymbol auf der Bühne steht, sondern nur noch durch die Worte des Lehrers imaginiert wird.

Lange Zeit, jahrelang, wollte ich, um die große Form herzustellen, einen Häftling am Pfahl – als chorisches Element durch das ganze Stück: seine Arie der Verzweiflung. In der Oper, mag sein, wäre es möglich, aber nicht im Schauspiel, auch nicht, wenn die Überhöhung durch Verse hinzukäme. Ich mußte das aufgeben, und es blieb der leere Pfahl auf der Bühne, wartend auf den Verfolgten, der am Schluß daran gerichtet wird. So das Buch. Als die Proben begannen, brauchte Hirschfeld nicht lange zu reden, um mich zu überzeugen, daß die Hinrichtung des Helden, vorgeführt auf der Bühne, nur eine Schwächung wäre durch Gruseligkeit; wir wissen ja, daß der Darsteller [...] nicht getötet wird durch den Schuß, den wir hören, und es genügt zu wissen, daß Andri getötet wird. Die Hinrichtung wurde gestrichen; es blieb der leere Pfahl auf der Bühne. Ich habe auch den Pfahl gestrichen – im Augenblick, als die Bühnenarbeiter ihn hinstellten – und bin froh drum, er hat mich jahrelang viel Arbeit gekostet, viel Text. Aber vor allem: gerade dadurch, daß wir den Pfahl nicht mehr mit Augen sehen, sondern nur noch durch die Worte des bestürzten Vaters, wird der Pfahl wieder, was er sein sollte, Symbol. (IV, 566f.)

Es wird deutlich: der Gegenstand des Symbols braucht nicht konkret auf der Bühne zu erscheinen. Es reicht die Anspielung. Denn als Symbol ist es deutlich genug benannt. Gedeutet wird mit diesem Symbol auf das Martyrium Christi. Andri wird wie Christus geopfert werden. Aber sein Opfertod – auch der seiner Mutter – wird nicht die Erlösung bringen. Die wahnsinnige Barblin weiß es am Ende dem Pater zu sagen:

Wo, Pater Benedikt, bist du gewesen, als sie unseren Bruder geholt haben wie Schlachtvieh, wie Schlachtvieh, wo? Schwarz bist du geworden, Pater Benedikt... (IV, 560)

Mit Andri am Pfahl, auch wenn das auf der Bühne nicht dargestellt wird, mit dem leidenden Jesus an der Martersäule ist die christliche Dimension der Symbolik des *Andorra*-Stückes benannt. Einmal auf dieser Fährte, entdecken sich weitere und bezeichnende symbolhafte Anspielungen. Das Weißeln der Barblin lässt nicht nur an die Strafrede Jesu gegen die Pharisäer und Heuch-

ler denken. Es erinnert auch – und in dieser Erinnerung bekommt nun Barblin ihr biblisches Recht – an den 51. Psalm:

Entsündige mich mit Ysop, daß ich rein werde, wasche mich, daß ich schneeweiß werde.

Barblin, die Unschuldige, wird nicht entsündigt werden. Sie wird Peider zum Opfer fallen. Wobei es zunächst offen bleibt, ob Peider sie vergewaltigen will oder ob er mit ihrem Einverständnis über den auf der Schwelle schlafenden Andri hinweg in ihre Kammer steigt. Der stumme Schrei der Barblin aber entlarvt ihn als Vergewaltiger. Max Frisch hatte den Schrei gestrichen, weil er ablenkt. Denn die Szene soll nicht die vergewaltigte oder treulose Barblin zeigen, sie soll zeigen, wie Andri sich verraten fühlt. Nachdem ihm Zuschauer ihre Unsicherheit gegenüber der Figur der Barblin geäußert haben, ändert Max Frisch erneut und führt den Schrei der Barblin wieder ein, nun aber als stummen Schrei⁶. Barblin will schreien, aber der Soldat, als er in ihre Kammer dringt, hält ihr den Mund zu. Max Frisch will mit den Gesten und auch mit der Pantomime des Soldaten Eindeutigkeit. Barblin wird nicht entsühnt werden. Aber deshalb nicht, weil ihr Gewalt geschieht. Die Andorraner werden nicht entsühnt werden, weil sie es nicht wollen. Sie werden ihrem eigenen Vorurteil erliegen.

Neben Barblin, die im Wahnsinn endet, ist das eigentliche Opferlamm des Stückes Andri. Auch dies wird mit deutlichen biblischen Erinnerungen angezeigt. Auch wenn sich der Pater über die Schwarzen entrüstet, die es «trieben wie beim Kindermord zu Bethlehem» (IV, 465), gemeint sind doch die Andorraner, die das Kind des Lehrers verfolgen und es an den Marterpfahl bringen werden. Sie selbst waschen ihre Hände in Unschuld, wie einst Pilatus, von dem es im Matthäus-Evangelium (Mt 27, 24) heißt:

Da aber Pilatus sah, daß er nichts schaffte, sondern daß ein viel größer Getümmel ward, nahm er Wasser und wusch die Hände vor dem Volk und sprach. Ich bin unschuldig an dem Blut dieses Gerechten; sehet ihr zu.

Der Wirt der Andorraner wird sich an die Seite des Pilatus stellen: «Habe ich ihn vielleicht an den Pfahl gebracht? [...] Ich bin nicht schuld» (IV, 477). Der Tischler wird es Andri deutlich sagen, wo er ihn zu Hause wissen will: «lobpreiset eure Zedern vom Libanon, aber hierzulande wird in andorranischer Eiche gearbeitet, mein Junge» (IV, 483). Das Zitat steht

⁶ Vgl. Max Frisch, *Anmerkungen zu Andorra*, IV, 563f.

ihm freilich schlecht an. Oder er kennt die Quelle nur sehr ungenau. Denn die Zeder des Libanon im Psalm 92 ist ein Zeichen für den Gerechten. Als ein solcher wollte der Pater Andri gegenübertreten. Aber auch er unterlag dem Vorurteil. Der Pater erinnert an eine der für Max Frisch wichtigsten Bibelstellen, die nicht nur in *Andorra* zitiert wird⁷. Pater Benedikt ist der einzige, der im Blick auf das Bibelzitat seine Schuld gegenüber Andri einräumt.

Du sollst Dir kein Bildnis machen von Gott, deinem Herrn, und nicht von den Menschen, die seine Geschöpfe sind. Auch ich bin schuldig geworden damals. Ich wollte ihm mit Liebe begegnen, als ich gesprochen habe mit ihm. Auch ich habe mir ein Bildnis gemacht, auch ich habe ihn gefesselt, auch ich habe ihn an den Pfahl gebracht (IV, 509).

Das Bildnisverbot aus dem 2. Buch Mose: von Max Frisch wird es anthropologisch verstanden. Galt das Bildnisverbot im Alten Testament dem Autonomieanspruch Jahves, in der Deutung Max Frischs im *Tagebuch 1946-1949* wird es fast zu einem Spinozistischen Glaubensbekenntnis:

Du sollst dir kein Bildnis machen, heißt es von Gott. Es dürfte auch in diesem Sinne gelten: Gott als das Lebendige in jedem Menschen, das, was nicht erfaßbar ist. Es ist eine Versündigung, die wir, so wie sie an uns begangen wird, fast ohne Unterlaß wieder begehen – Ausgenommen wenn wir lieben. (II, 374)

Die Liebende in Andorra ist Barblin. Aber sie wird dem Bildnisverbot nicht standhalten können. Peider, der Soldat, wird sie als Hure mißbrauchen. Schon eingangs der ersten Szene versucht sich Barblin dagegen zu wehren, dass Peider immer nur auf ihre Waden gafft. Es wird ihr nichts nützen. Barblin wird das eine Opfer der Andorraner werden, Andri das andere. Andris Opferung wird allerdings in einen anspielenden Kontext eingebettet, der nurmehr an das Opferlamm Christi denken lässt. Vom Pfahl geht es zurück zum Verrat des Petrus. Sein Vater ist es, der Andri und seine Herkunft verraten hatte. Als er seinem Kind endlich die Wahrheit sagen will, stellt Andri fest. «Jetzt krähen die Hähne» (IV, 501) Dreimal krähen sie, als müsse der Verrat an Jesus wiederholt werden. Es geht zurück bis zu Jesu Begegnung mit der Ehebrecherin. Die Senora, Andris Mutter, wird durch einen Steinwurf getötet. Wieder einmal weiß es der Wirt biblisch manifest zu machen:

⁷ Julika wird Stiller mit eben dieser Bibelstelle konfrontieren. Vgl. III, 467.

Ich bin kein Verräter. Nicht wahr, Professor, nicht wahr? Das ist nicht wahr. Ich bin Wirt. Ich wäre der erste, der einen Stein wirft. Jawohl!

Wer auch immer den Stein geworfen hat, die Senora wird sterben müssen. Andri wird man der Tat verdächtigen. «Der erste, der einen Stein wirft»? Max Frisch entlässt uns nicht. Eine der ergreifendsten Szenen aus dem Leben Jesu wird uns vom Evangelisten Johannes überliefert. Im achten Kapitel seines Evangeliums lesen wir:

Die Schriftgelehrten und Pharisäer brachten ein Weib zu ihm, im Ehebruch ergriffen, und stellten sie in die Mitte und sprachen zu ihm: Meister, dies Weib ist ergriffen auf frischer Tat im Ehebruch. Mose hat uns im Gesetz geboten, solche zu steinigen; was sagst du? Das sprachen sie aber, ihn zu versuchen, auf daß sie eine Sache wider ihn hätten. Aber Jesus bückte sich nieder und schrieb mit dem Finger auf die Erde. Als sie nun anhielten, ihn zu fragen, richtete er sich auf und sprach zu ihnen: Wer unter euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein, und bückte sich wieder nieder und schrieb auf die Erde.

Die Schriftgelehrten, die Ältesten voran, gehen davon. Die Andorraner werfen den Stein und bekennen sich nicht zu ihrer Schuld, als hätten sie das Johannes-Evangelium nicht gelesen. Andri aber hat im Matthäus-Evangelium sehr genau gelesen, im 10. Kapitel:

Ihr sollt nicht wähnen, daß ich gekommen sei, Frieden zu senden auf die Erde. Ich bin nicht gekommen, Frieden zu senden, sondern das Schwert. Denn ich bin gekommen, den Menschen zu erregen wider seinen Vater und die Tochter wider ihre Mutter [...] Wer Vater oder Mutter mehr liebt denn mich, der ist mein nicht wert. Und wer Sohn oder Tochter mehr liebt denn mich, der ist mein nicht wert.

Das sind harte Worte des Matthäus-Evangeliums. Andri wird sie für sich in Anspruch nehmen, wenn er dem Pater mit Matthäus die Wahrheit Andorras sagt:

Ich möchte nicht Vater noch Mutter haben, damit ihr Tod nicht über mich komme mit Schmerz und Verzweiflung. Und keine Schwester und keine Braut: Bald wird alles zerrissen, da hilft kein Schwur und nicht unsre Treue. (IV, 527)

Andri ist im Stück der leidende und der fordernde Christus. Von den Andorranern aber wird er zum Sündenbock gemacht. Andri erkennt es genau.

«Jetzt brauchen sie nur noch einen Sündenbock» (IV, 533). Der Sündenbock. Wiederum eine Anspielung auf Israel und seinen möglichen Messias. Im 3. Buch Mose, im 16. Kapitel, können wir lesen:

Und wenn denn er vollbracht hat das Versöhnen des Heiligtums und der Hütte und des Stifts und des Altars, so soll er den lebendigen Bock herzubringen. Da soll denn Aaron seine beiden Hände auf sein Haupt legen und bekennen auf ihn alle Missetat der Kinder Israels und alle ihre Übertretung in allen ihren Sünden; und soll sie dem Bock auf das Haupt legen und ihn durch einen Mann, der bereit ist, in die Wüste laufen lassen, daß also der Bock alle ihre Missetat auf sich in die Wildnis trage; und er lasse ihn in der Wüste.

Ein vergleichbar gnädiges Verfahren. Die Andorraner werden angesichts der Schwarzen Andri zu ihrem Sündenbock machen. Sie werden ihm all ihre eigene Missetat aufs Haupt legen und dem Judenschauer der Schwarzen zum Opfer bringen. Auch das Zitat aus dem 3. Buch Mose ist nicht beiläufig. Denn nicht nur die Väter-Exegese, die christliche Exegese insgesamt verstand diese Stelle als Vorausdeutung auf den Messias, der von der Sünde der Welt erlöst, indem er sie auf sich nimmt. Was ist denn aber die Sünde, die Andri als Sündenbock auf sich nimmt? Es ist die Sünde des Bildnisses. Der Vater hatte Andri mit einer Lüge als Findelkind, als Judenkind nach Andorra gebracht. Die Andorraner haben sich ihr Bild vom Juden gemacht. So lange es gefahrlos war, war es rühmlich, hat es ihnen, wie der Vater Andris weiß, geschmeichelt. (IV, 533) Mit der Wahrheit konfrontiert, können oder wollen sie nicht von ihrem Bildnis ablassen. Hinzukommt, dass Andri selbst nicht mehr anders denn als vermeintlicher Jude leben kann. Auch er hat übernommen, was der Vater ihm eingeredet und die Andorraner an ihm praktiziert haben. Wo bleibt, wenn denn auf symbolisch anspielender Ebene Andri mit Christus, dem Leidenden, identifiziert wird, die Erlösung? Sie bleibt aus. Sie bleibt aus angesichts der historischen Umstände, denen dieses Stück und sein Autor sich verpflichtet wissen: Was wäre gewesen, wenn die Braunen (im Stück die Schwarzen) die geweißelte Schweiz anektiert hätten, wie sie es beispielsweise mit Österreich gemacht haben?

Max Frisch stellt bei eindeutiger Symbolik doch Fragen. Eine letzte, die das Schlussbild von *Andorra* aufdrängt. Da stehen Andris Schuhe auf der Bühne. Andri ist, wie wir wissen, am Marterpfahl gestorben. Barblin spricht im Wahnsinn. Aber sie spricht von einer Wahrheit, die die Andorraner nicht und die nicht der Vater Andris erkennen konnten. Der Soldat sagt: «Der braucht jetzt keine Schuhe mehr». Der Jemand sagt: «Der arme Jud». Der Wirt sagt: «Was können wir dafür». Barblin weißelt wieder. Das Stück kehrt

an seinen symbolischen Anfang zurück. Aber die Schuhe Andris auf der leeren Bühne verdrängen das Weißeln.

BARBLIN Hier sind seine Schuh. Rührt sie nicht an! Wenn er wiederkommt, das hier sind seine Schuh. (IV, 560)

Die Schuhe sollen an Andri erinnern. Sie sind übrig geblieben von ihm, als er sich dem Judenschauer zeigen musste und abgeführt wurde. Für Barblin sind sie sakrale Gegenstände. Sie repräsentieren seine Gegenwart, die Gegenwart eines Geopferten, der für sie zum Heiligen geworden ist. Ein letztes Mal (es sind die Schlussworte des Stückes) haben wir eine biblisch-symbolische Anspielung. Das dritte Kapitel des zweiten Buches Mose berichtet von der Erscheinung eines Engels.

Und der Engel des Herrn erschien Mose in einer feurigen Flamme aus dem Busch. Und er sah, daß der Busch mit Feuer brannte und ward doch nicht verzehrt. Und sprach: Ich will dahin und beschauen dies große Gesicht, warum der Busch nicht verbrennt. Da aber der Herr sah, daß er hinging zu sehen, rief ihm Gott aus dem Busch und sprach: Mose, Mose! Er antwortete: Hier bin ich. Er sprach: Tritt nicht herzu, zieh deine Schuhe aus von deinen Füßen; denn der Ort, darauf du stehst, ist heiliger Ort.

Die Erscheinung des Herrn im brennenden Dornbusch ist in christlicher Exegese als Wiederkunft des Herrn gedeutet worden. Typologisch nahm Moses voraus, was Christus als Wiederkehrender vollenden wird. Von Andri bleiben die Schuhe. Er ist eingekehrt in den Dornbusch der Verheißung. Die Schuhe als symbolischer Verweis auf die erlösende Wiederkehr? Ob Max Frisch daran gedacht hat? Immerhin wird Andri geopfert; es bleiben seine Schuhe, Symbol seiner Abwesenheit und seines Opfertodes. Alle Hinweise auf Christus und seinen Tod am Kreuze können die Andorraner nicht davon abbringen, Andri an den Marterpfahl zu bringen. Andri muss sterben, damit das weiße Andorra auch für die Schwarzen ein weißes bleibt. Aber die jetzt weißelnde Barblin ist eine Wahnsinnige. Als Hure hat man ihr das Haar abgeschnitten. Die Andorraner brauchen den Sündenbock nicht nur in Andri.

Ein streitbarer Zeitgenosse Max Frischs spricht von Vergleichbarem. Im Sechstagekrieg im Juni 1967 mussten zahllose kriegsgefangene Ägypter ihre Schuhe ausziehen und wurden dann von den Israelis in die Wüste geschickt. Ohne Schuhe im brennenden Wüstensand gingen die meisten elend zugrunde. Erich Fried schreibt seinen Glaubensgenossen einen Gedichtzyklus zum Sechstagekrieg.

HÖRE ISRAEL

[...]

Ihr habt die überlebt,
die zu euch grausam waren
Lebt ihre Grausamkeit
in euch jetzt weiter?

Eure Sehnsucht war so zu werden
wie die Völker Europas
die euch mordeten
Nun seid ihr geworden wie sie

Den Geschlagenen habt ihr befohlen:
«Zieht eure Schuhe aus!»
Wie den Sündenbock habt ihr sie
in die Wüste getrieben

in die große Moschee des Todes
deren Sandalen Sand sind
doch sie nahmen die Sünde nicht an
die ihr ihnen auferlegen wolltet

Der Einruck der nackten Füße
im Wüstensand
überdauert die Spur
eurer Bomber und Panzer⁸

Ganz anders, aber in der Art der Verwendung symbolischer Bilder und Motive durchaus vergleichbar, präsentiert sich das andere Parabel-Stück Max Frischs *Biedermann und die Brandstifter*. Auch hier haben wir eine auf den Ablauf vorausdeutende, fast plakativ anmutende, aber symbolisch anspielend gemeinte Eingangsszene. In der Hörspielfassung von 1952 wurde das Stück eingeleitet mit einem Kommentar des «Verfassers», der Herrn Biedermann den Zuhörern als Bürger Seldwylas vorstellt. Es soll nicht das Seldwyla sein, das die Zuhörer aus der Literatur, also aus Kellers Novellen-Zyklus kennen, aber der Name des Ortes soll doch Assoziationen erwecken. Und es wird sofort von der großen Katastrophe, von dem Brand in Seldwyla gesprochen. Der Zuhörer weiß, als Herr Biedermann – der im Hörspiel wie im Stück den verräterischen Vornamen Gottlieb trägt – vorgestellt wird, dass kein anderer

⁸ Erich Fried, *Höre Israel! Gedichte und Fußnoten* (Frankfurt am Main 1988), S. 61.

als er für den Brand verantwortlich sein wird. Im Hörspiel kann Max Frisch keine Regieanweisungen geben. So lässt der den «Verfasser» sagen, was als Regieanweisung notwendig wäre.

Herr Biedermann sitzt vor seinem Kamin und liest die Zeitung, die von neuen Brandstiftern melden; er raucht seine feierabendliche Zigarre, Bajanos (IV, 279)

Kamin, Zeitung und Zigarre: die abendliche Idylle des friedfertigen Bürgers. Aber die Zeitungen melden von neuen Brandstiftern. Da könnte die Idylle gestört sein. Allerdings stört das Biedermann nicht; denn er weiß sich rechtschaffen, auch wenn er Knechtling durch die Kündigung in den Tod treibt. Soweit die Informationen am Anfang des Hörspiels. Das Stück für die Bühne ist noch eindeutiger in der Regieanmerkung.

Die Bühne ist finster, dann leuchtet ein Streichholz auf: man sieht das Gesicht von Herrn Biedermann, der sich eine Zigarre anzündet und jetzt, da es heller wird, sich seinerseits umsieht. Ringsum stehen Feuerwehrmänner in Helmen. (IV, 327)

Kann man das Stück eines Biedermann, der ein Biedermann sein will und sich deshalb sogar Brandstiftern anbietet, offenkundiger in Szene setzen? Der Biedermann: das ist der Kamin und die Zigarre. Das Streichholz: es kann dazu dienen, eine Zigarre anzuzünden oder die Lunte eines Pulverfasses. Die Feuerwehrmänner: Biedermann ist gewarnt. Allerdings, die Feuerwehr greift erst ein, wenn der Brand schon ausgebrochen ist.

Dass Max Frisch im Stück die Feuerwehrmänner als antiken Chor einführt, ist sowohl der eindeutigen Symbolik auch dieses Stückes zuzuschreiben wie Schillers Vorstellung vom Gebrauch des Chores in der antiken Tragödie. Hier wird freilich keine antike Tragödie inszeniert, sondern eine biedermeierlich-moderne. Und dass Feuerwehrmänner in Helmen in der modernen Tragödie die Rolle des antiken Chor einnehmen, hat schon etwas Groteskes. Der Chor hat im Stück auch die Funktion, die im Hörspiel der «Verfasser» hatte. Er kommentiert das Geschehen und wird ab der Mitte des Stücks zum Dialogpartner von Gottlieb Biedermann. Max Frisch will den Chor nicht parodistisch verstanden wissen, wenngleich die groteske Parodie naheliegt. Dürrenmatt dürfte mit seinem *Besuch der alten Dame* literarisch Pate gestanden haben, auch wenn sich Max Frisch auf die Verwendung des Chores in Sophokles' *Ödipus Rex* beruft.

Der antike Chor, der die Stadt (und insofern den Zuschauer) vertritt und auf der Bühne wacht, beschwichtigt und warnt, ohne wirklich

eingreifen zu können, wenn Kreon sich blindlings ins Unheil begibt, hat mich immer an die brave Feuerwehr erinnert, die auch nichts machen kann, bevor's brennt, und dann ist es ja – in der Tragödie und heute – zu spät. (IV, 456)

Mit der Auffassung, der Chor vertrete den Zuschauer, trifft Max Frisch allerdings kaum die Intention des Chores im antiken Drama. Er trifft auch nicht die Intention, die Schiller mit der Einführung des Chores für seine *Braut von Messina* beabsichtigte. Es handelt sich vielmehr um eine eher romantische Auslegung der Funktion des Chores. August Wilhelm Schlegel hat in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur davon gesprochen. In der fünften Vorlesung, die vom Wesen der griechischen Tragödie handelt, heißt es:

Ich komme auf eine andre Eigenheit, welche die alte Tragödie von der unsrigen unterscheidet: den Chor. Wir müssen ihn begreifen als den personifizierte Gedanken über die dargestellte Handlung, die verkörperte und mit in die Darstellung aufgenommene Teilmaßnahme des Dichters als des Sprechers der gesamten Menschheit. Dies ist seine allgemeine poetische Bedeutung, welche uns hier allein angeht [...] Der Chor ist mit einem Wort der idealisierte Zuschauer. Er lindert den Eindruck einer tief erschütternden oder tief rührenden Darstellung, indem er dem wirklichen Zuschauer seine eignen Regungen schon lyrisch, also musikalisch ausgedrückt entgegenbringt und ihn in die Region der Betrachtung hinaufführt⁹.

Gegen diese Auffassung vom Chor als idealisierten Zuschauer hatte schon Friedrich Nietzsche in seiner *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* polemisiert, und zwar mit dem Hinweis, dass der Zuschauer sich immer bewusst sei, im Schauspiel ein Kunstwerk vor sich zu haben. Der Chor ist Teil dieses Kunstwerks. Nietzsche zitiert Schiller und dessen «unendlich wertvollere Einsicht über die Bedeutung des Chores» in der Vorrede zur *Braut von Messina*, in der Schiller den Chor «als eine lebendige Mauer betrachtete, die die Tragödie um sich herumzieht, um sich von der wirklichen Welt rein abzuschließen und sich ihren idealen Boden und ihre poetische Freiheit zu bewahren»¹⁰. Nietzsche kommt es in Erinnerung an Schiller auf die poetische Freiheit und den «idealen Boden» des Kunstwerkes an. Er

⁹ August Wilhelm Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*. Hrsg. von Edgar Lohner, Band 5 (Stuttgart 1966) S. 64f.

¹⁰ Friedrich Nietzsche, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von Goethe Colli und M. Montinari, Band III, 1 (Berlin-New York 1972), S. 50.

betont damit die Abwehr allen Naturalismus auf der Bühne. Schiller hatte darüber hinaus dem Chor das Moment der Reflexion zugeschrieben. «Der Chor *reinigt* also das tragische Gedicht, indem er die Reflexion von der Handlung absondert, und eben durch diese Absonderung sie selbst mit poetischer Kraft ausrüstet»¹¹.

Die dem Chor von August Wilhelm Schlegel und von Schiller zugesprochene Doppelfunktion des idealisierten Zuschauers und des Reflexionsmoments lässt sich in der Verwendung des Chores der Feuerwehrmänner in *Biedermann und die Brandstifter* unschwer nachweisen. Dadurch dass es sich bei diesem Chor um Feuerwehrmänner handelt, bekommt der Chor im Blick auf die Thematik des Stückes zusätzliche, und zwar eindeutige Symbolfunktion. Zunächst aber: wie der Zuschauer, der durch die Exposition informiert ist, kennt der Chor das Geschehen im voraus, hat aber nicht die Möglichkeit einzugreifen bis auf den für die Handlung wirkungslosen Dialog mit Biedermann am Ende der dritten Szene. Andererseits wird durch die ersten Chorpartien deutlich, dass es sich im *Biedermann* nicht um ein auf der Bühne vorgestelltes Stück Wirklichkeit handeln kann. Denn Feuerwehrmänner, auch wenn sie als Chor auftreten, sprechen nicht in einem dem antiken Hexameter angenäherten Versmaß. Schon hier tritt Verfremdung ein. Auch wer die Antigone-Übersetzung von Hölderlin, auf die sich Max Frisch bezieht, nicht kennt, erkennt doch in der Sprechweise des Chores das Zitat. Die Funktion des Chores ist damit aber nicht erschöpft. Der antike Chor war weder idealisierter Zuschauer noch hatte er für das Bewußtsein des Kunstcharakters bzw. der poetischen Freiheit zu sorgen. Er repräsentierte den Mythos. Erst in der Auseinandersetzung des Einzelnen mit dem Mythos (bildlich in der Gegenüberstellung von Schauspieler und Chor) wurde Schicksal manifest. Schicksal hat er als Einzelner gegen die Übermacht des Mythos, gegen die er sich mit List oder Trotz aufzulehnen sucht und der er doch unterliegt. Indem der Schauspieler aus dem Chor heraustritt, wird die Konstellation geschaffen, die das antike Drama zum Schicksalsdrama macht. Dass es zur Tragödie wird, liegt an der Herrschaft des Mythos über den Einzelnen.

Setzt man die Funktion des Chores als Vertreter des Mythos voraus, werden die Aussagen des Chores der Feuerwehrmänner in *Biedermann und die Brandstifter* signifikant. Als Repräsentant des Mythos gehörte der antike Chor zum notwendigen Bestandteil der Schicksalstragödie. Er sorgte dafür, dass die Tragödie eines einzelnen Schicksals inszeniert werden konnte. Max Frischs Chor der Feuerwehrmänner spricht zu Anfang des Stückes vom Schicksal. Er nimmt freilich eine Brechtsche Korrektur vor:

¹¹ Schillers Werke. Nationalausgabe, 10. Band, S. 13.

Feuergefährlich ist viel.
 Aber nicht alles, was feuert, ist Schicksal.
 Unabwendbares,
 Anderes nämlich, Schicksal genannt,
 Daß du nicht fragest, wie's kommt,
 Städtevernichtendes auch, Ungeheures,
 ist Unfug. (IV, 327)

Das Thema Schicksal wird angeschlagen. Aber vieles von dem, was als Schicksal angesehen wird, kann auch als Unfug, als vermeidbarer Unfug bezeichnet werden. Das ist die Position, die Bert Brecht in seinem *Kleinen Organon für das Theater des wissenschaftlichen Zeitalters* eingenommen hatte. Bei der Rückkehr aus Amerika traf Bert Brecht in Zürich Max Frisch und gab ihm das Manuskript des *Kleinen Organon*. Es wird für Max Frisch eine der wichtigsten dramentheoretischen Schriften werden. Im § 44 des *Kleinen Organon* fordert Brecht dazu auf, nicht als Schicksal hinzunehmen, was auch als Folge gesellschaftlich beeinflussbarer Vorgänge gelten kann.

Das lange nicht Geänderte nämlich scheint unänderbar. Allenthalben treffen wir auf etwas, das zu selbstverständlich ist, als daß wir uns bemühen müßten, es zu verstehen. Was sie miteinander erleben, scheint den Menschen das gegebene Erleben. Das Kind, lebend in einer Welt der Greise, lernt, wie es dort zugeht. Wie die Dinge eben laufen, so werden sie ihm geläufig. Ist einer kühn genug, etwas nebenhinaus zu wünschen, wünschte er es sich nur als Ausnahme. Selbst wenn er, was die «Vorsehung» über ihn verhängt, als das erkannte, was die Gesellschaft für ihn vorgesehen hat, müßte ihm die Gesellschaft, diese mächtige Sammlung von Wesen seinesgleichen, wie ein Ganzes, das größer ist als die Summe seiner Teile, ganz unbeeinflussbar vorkommen – und dennoch wäre das Unbeeinflussbare ihm vertraut, und wer mißtraut dem, was ihm vertraut ist?¹²

Indem Max Frisch seinen Chor zum Instrument eines solchen aufgeklärten Bewusstseins macht, verändert er erneut seine Funktion. Nicht mehr naht der Chor sich «warnend nur, ach kalten Schweißes gefaßt [...] ohnmächtig-wachsam, mitbürgerlich» (IV, 357) Gottlieb Biedermann, er übernimmt zusätzlich die Aufgabe der Anrede an den Zuschauer. Für das Stück freilich wird er doppeldeutig. Einerseits hat er das Brechtsche Bewusstsein vom Schicksal als vermeidbarem Unfug, andererseits muss er als Feuerwehr

¹² Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik* (Frankfurt am Main 1983), S. 151.

dem Schicksalslauf zusehen, denn die «brave Feuerwehr kann ja nichts machen, bevor's brennt, und dann ist es ja – in der Tragödie und heute – zu spät» (IV, 456).

Nicht nur der antike Chor wird in *Biedermann und die Brandstifter* zitiert. Noch deutlicher und beim Namen genannt: Hofmannsthals *Jedermann*. In der sechsten Szene inszeniert Schmitz ein makrabres Erinnerungsspiel an Hofmannsthals *Jedermann*. Mehr noch: Max Frischs Stück *Biedermann und die Brandstifter* selbst ist eine neue Version des Jedermann-Spiels. Das *memento mori* ist mit auffälligen literarisch-symbolischen Anspielungen vertreten. Das ist bei Max Frisch mehr als postmoderne Intertextualität. Biedermann ist Jedermann (IV, 381). Auch er hat seinen Knecht in Knechtling, dessen Schatten Biedermanns Gewissen belastet. Wie das Jedermann-Spiel endet *Biedermann und die Brandstifter* mit einer Bankett-Szene. Der biblische Bezug, der für das Andorra-Stück prägend ist, ist auch hier erkennbar. Er wird schon zu Anfang des Stückes hergestellt, wenn Josef Schmitz von Biedermann Brot und Wein angeboten bekommt (IV, 331). Schmitz erscheint beim letzten Mahl als Todesbote. Er spricht Biedermann als Jedermann an und ruft ihn damit zum letzten Gericht. Dass dies nicht nur eine Reminiszenz an Salzburg ist – so will Babette zunächst das Spektakel verstanden wissen –, macht Biedermann deutlich mit seinem Hinweis auf den «Geist von Hamlet» oder den «Steinernen Gast». Die literarischen Anspielungen werden sehr schnell auf Biedermann selbst bezogen. Und die Identität von Biedermann und Jedermann ist hergestellt, als Schmitz sich als Geist von Knechtling ausgibt. Ein entscheidendes Motiv des Jedermann-Spiels allerdings wird in *Biedermann und die Brandstifter* umgedeutet. Jedermann erfährt schrittweise die Nichtigkeit all dessen, worauf er gesetzt hat. Diese Erfahrung bringt ihn zur Umkehr. Der Jedermann Max Frischs ist von vornherein jeglicher Wandlung verschlossen. Erlösung hat hier nicht statt. Das Nachspiel ist in die Hölle verlegt. Auch hier eine bezeichnende literarische Anspielung: auf Goethes *Faust*. Für Babette bleibt es die Frage: «Glaubst du, wir sind gerettet?» Biedermanns Einschätzung meint das Gegenteil von dem, was er antwortet: «- ich glaub` schon» (IV, 415). Hier gibt es nicht – wie in Goethes *Faust* – die Stimme von oben, die das «sie ist gerichtet» in «ist gerettet» verwandelt. Die Rettung Biedermanns würde der Parabel widersprechen. Es soll die Unausweichlichkeit der Katastrophe erwiesen werden, eine Unausweichlichkeit, die dem Charakter der Biedermänner zuzuschreiben ist, die auch gegen bessere Einsicht sagen: «Wenn die wirkliche Brandstifter wären, du meinst, die hätten keine Streichhölzer?» (IV, 388)

Namen haben bei Max Frisch sehr häufig sprechenden Charakter. Das gilt für Stiller alias White ebenso wie für Gottlieb Biedermann, für Knechtling, für Andri und Barblin. Es gilt im *Homo faber* vor allem für

Ivy: «Ivy heißt Efeu, und so heißen für mich eigentlich alle Frauen» (IV, 91). Als Efeu verkörpert Ivy das Naturhafte, freilich auch das Rauschhaft-Umschlingende; nicht zufällig ist der Efeu das Laub des Dionysos. Walter Faber ist, wie sein Name schon zu erkennen gibt, ein *homo technicus*, der sich und sein Leben zu verwalten, zu berechnen und einzuschätzen weiß. Da gibt es eigentlich nichts Überraschendes, nichts, das nicht dem eigenen Lebensentwurf entspräche. Da gibt es das Leben als geplanten Entwurf, als Konstruktion eines Verstandes, der das Zufällige nicht zulässt und das Fällige selbst bestimmt. Dass dieser Mensch in der «Neuen Welt» angesiedelt wird, ist zu erwarten. Zu erwarten aber ist auch, dass dieser *homo technicus* vom *homo ludens* oder vom *homo mythicus* eingeholt wird. Denn was in Walter Faber sich dokumentiert und als allein gültig anerkannt wird, hat doch seinen menschlichen Gegenpol, der nicht straflos negiert bzw. unterdrückt werden kann. Die Konstruktion des *Homo faber* ist denkbar einfach: ein von der *ratio* bestimmter, ein das Leben nur als Verwaltbares Zulassender wird vom Irrationalen, vom Mythos eingeholt. Max Frisch setzt das schon äußerlich in Szene: Walter Faber wird aus der Neuen Welt in die alte bis in das Mutterland der Mythen reisen, um in Athen sein Oedipus-Schicksal zu vollenden. Auch anlässlich des Biedermann-Stückes sah sich Max Frisch veranlaßt, auf Oedipus bzw. Kreon zu verweisen. Im *Homo faber* benutzt er die alte mythische Geschichte, um die Unausweichlichkeit eines Schicksalslaufes vorzustellen. Dabei wäre Walter Faber durchaus der Mann, der seinem Schicksal entgehen könnte. Ein angepasster Biedermann ist er nicht.

Dass es sich bei Walter Faber schließlich doch um Oedipus handeln wird, macht Max Frisch durch eine bildliche Szene gegen Ende des Romans deutlich. Walter Faber sitzt im Speisewagen, trinkt Steinhäger und blickt zum Fenster hinaus:

Wozu eigentlich nach Zürich? Wozu nach Athen? Ich sitze im Speisewagen und denke: Warum nicht diese zwei Gabeln nehmen, sie aufrichten in meinen Fäusten und mein Gesicht fallen lassen, um die Augen loszuwerden? (IV, 192)

Wie Oedipus, nachdem er unwissend sein eigenes Verbrechen, den Vaternmord und den Inzest mit der Mutter, aufgeklärt hat, will sich Walter Faber blenden. Denn das Oedipus-Schicksal hat ihn ereilt. Schon zuvor gibt es einen Hinweis auf Oedipus, nun aber in den Kontext des Mythologischen überhaupt gestellt. Walter glaubt an die Statistik und spricht von physikalischen Gesetzen, das ist seine Welt. Hanna dagegen spricht vom Mythos.

Betreffend Statistik: Hanna wollte nichts davon wissen, weil sie an Schicksal glaubt, ich merkte es sofort, obschon Hanna es nie ausdrücklich sagte. Alle Frauen haben einen Hang zum Aberglauben, aber Hanna ist hochgebildet; darum verwunderte es mich. Sie redete von Mythen, wie unsereiner vom Wärmesatz, nämlich wie von einem physikalischen Gesetz, das durch jede Erfahrung nur bestätigt wird, daher in einem geradezu gleichgültigen Ton. Ohne Verwunderung. Oedipus und die Sphinx, auf einer kaputten Vase dargestellt in kindlicher Weise, Athene, die Erinnyen beziehungsweise Eumeniden und wie sie alle heißen, das sind Tatsachen für sie; es hindert sie nichts, mitten im ernsthaftesten Gespräch gerade damit zu kommen. Ganz abgesehen davon, daß ich in Mythologie und überhaupt in Belletristik nicht beschlagen bin, ich wollte nicht streiten; wir hatten praktische Sorgen genug. (IV, 142)

Hier unterschätzt sich Walter Faber. Die eher zufällige Bemerkung «Oedipus und die Spinx» verrät genaue mythologische Kenntnisse und gibt beiläufigen Anlass zur Oedipus-Identifikation. Die Sphinx, vor den Toren Thebens, gab jedem Vorbeikommenden ein Rätsel auf und verschlang ihn, wenn er es nicht lösen konnte. Oedipus kommt und löst das Rätsel. Damit erwirbt er sich das Recht, Herrscher von Theben zu werden und Iokaste, die Witwe des ermordeten Königs zu heiraten. Das aber macht ihn hochmütig, bis er sich selbst als Königsmörder überführen muss. Er blendet sich, verlässt Theben, um schließlich im Hain der Eumeniden bei Athen entsühnt zu werden. Entscheidend an dem Motiv ist das Verhältnis des Oedipus zur Sphinx. Die Sphinx, ein Ungeheuer mit dem Kopf eines Mädchens und dem Leib eines geflügelten Löwen, verkörpert – vergleichbar den Sirenen in der *Odyssee* – das Naturhafte, auch das Rätselhafte der Natur. Oedipus hingegen verkörpert die ratio, den Menschen, der mit Verstand die Natur beherrschen will. Deshalb vermag er das Rätsel der Sphinx zu lösen und ihre Macht zu brechen. Vergleichbares weiß Odysseus den Sirenen anzutun: als er ungestraft ihren Gesang hört, stürzen sie sich ins Meer. Der alte Mythos des Oedipus aber spricht von einem nur scheinbaren Sieg des Menschen über die Natur. Oedipus wird dem Spruch des Delphischen Orakels nicht entgehen. Auch Walter Faber wird seinem vorgebildeten mythischen Geschick nicht entgehen, auch wenn er «nicht an Wahrsagerei» glaubt, «versteht sich, nicht einen Augenblick lang» (IV, 61).

Die sich im Verhältnis Oedipus zur Sphinx beziehungsweise Walters zu Hanna personifizierte Grundkonstellation des Romans wird auf der Ebene der Bildlichkeit immer wieder angesprochen. Von den Erinnyen oder Eumeniden war schon die Rede. Sie begleiten Walter Fabers Weg. Wenn gleich er behauptet «Ich kann mit Museen nichts anfangen» (IV, 108), findet

er doch im Museo Nazionale Romano zielsicher den Kopf einer schlafenden Erinnye, die er – er ist mit Sabeth im Museo Nazionale – mit einem Relief, das die Geburt der Venus darstellt, vergleicht. Von Erinnyen, freilich in der technisierten Form von Autos und Motorrädern, wird Walter Faber verfolgt, seit er mit Sabeth zusammen ist. Schon als sie über die Place de la Concorde in Paris gehen, müssen sie rennen, «da der Gendarm bereits seinen weißen Stab hob, eine Meute von Autos startete auf uns los» (IV, 100). Und vollends in Rom, als ein Alfa Romeo nächtens aufdringlich-bedrohlich das Hotel umkreist.

Es mußte eine Stop-Straße sein, daher der Lärm: Motorräder, die im Leerlauf aufheulen, dann schalten, am schlimmsten ein Alfa Romeo, der immer wieder kommt und jedesmal wie zu einem Rennstart ansetzt, sein Hall zwischen den Häusern, kaum drei Minuten lang blieb es ruhig, dann und wann der Glockenschlag einer römischen Kirche, dann neuerdings Hupen, Stop mit quietschenden Pneus, Vollgas auf Leerlauf, sinnlos, Lausbüberei, dann wieder das blecherne Dröhnen, es schien wirklich der gleiche Alfa Romeo zu sein, der uns die ganze Nacht lang umkreiste. (IV, 123)

Der Mythos ist eingeschrieben in Walter Fabers Leben und in seine Beziehung zu Sabeth. Am Schlangenbiss wird Sabeth sterben.

Sie lag im Sand, bewußtlos infolge ihres Sturzes, vermutete ich. Dann sah ich die Bißwunde oberhalb der Brust, klein, drei Stiche nahe zusammen, ich begriff sofort. (IV, 127)

Walter Faber begreift und begreift doch nichts. Die Wunde oberhalb der linken Brust. «Ich wußte: sofortiges Ausschneiden der Wunde beziehungsweise Ausbrennen». Auch das hätte Sabeth nicht mehr retten können. Denn Sabeth stirbt nicht am Schlangenbiss allein, sie stirbt auch am Inzest mit ihrem Vater. Auf den Inzest weist eindeutig der Schlangenbiss hin. Die Schlange ist nicht nur in christlicher Ikonographie ein Sexualsymbol. In mythischer Vorstellung symbolisiert der ins Herz treffende Schlangenbiss ein Inzestverhältnis zwischen Vater und Tochter. Dass Sabeth unbewusst von den Zusammenhängen weiß, zeigt ihr Zurückweichen, als der nackte Walter ihr helfen will.

Sie hält ihre Hand auf die linke Brust, wartet und gibt keinerlei Antwort, bis ich die Böschung ersteige (es ist mir nicht bewußt gewesen, daß ich nackt bin) und mich näherte – dann der Unsinn, daß sie vor mir, wo ich ihr nur helfen will, langsam zurückweicht, bis sie rücklings

(dabei bin ich sofort stehen geblieben!) rücklings über die Böschung fällt (IV, 157f.)

Ein letztes zu den symbolischen Verweisen im *Homo faber*, etwas eher spielerisch Artistisches: Walter Faber, der ungern Briefe mit der Hand schreibt, weil er sich ungern in der Handschrift zu erkennen gibt, der sogar seinen Abschiedsbrief an Ivy auf der Maschine schreibt, hat eine Schreibmaschine, die den Namen des in das Totenreich führenden Gottes trägt: Hermes-Baby.